

Anis Klibi

Le *rabāb* tunisien

Les instruments de musique à cordes frottées dans les pays arabo-islamiques figurent sous plusieurs noms et déclinent une variété de formes, matériaux de construction, sonorités et techniques de jeu. Dans les pays du Maghreb arabe, il existe des rabābs qui présentent des formes diverses de caisse de résonance et se différencient en outre par le nombre et la matière des cordes ainsi que par l'accordage. Pourtant, chacun de ces rabābs maghrébins se caractérise par de nombreuses spécificités. Le rabāb tunisien, un des trois genres de rabābs les plus connus au Maghreb arabe, représente une importante source d'information sur l'histoire, la lutherie et les techniques de jeu du rabāb en Tunisie. Cet article propose une étude du rabāb tunisien dans une perspective historique, organologique, acoustique et musicale, illustrée d'exemples issus de mes travaux de recherches, afin de montrer les richesses de l'héritage musical du rabāb et l'intérêt de ce vaste répertoire dans le cadre de projets de créations musicales aussi bien pour des objectifs éducatifs que pédagogiques.

The Tunisian *Rabāb*

Plucked string instruments in Arab Islamic countries occur under many names, with different shapes, construction materials, sounds and playing techniques. In the countries of the Arab Maghreb, there are rabābs that have various soundbox shapes and differ in the number and material of their strings and tuning. Yet each of the Maghreb rabābs is characterised by many specific features. In this essay, I will present the Tunisian rabab from historical, organological, acoustic and musical perspectives. It is one of the three best-known types of rabāb in the Arab Maghreb. Examples from my research shall show the richness of the musical heritage of the rabāb and how its vast repertoire can be of use today in music creation projects for educational purposes.

Le *rabāb* est l'un des éléments témoignant, d'une manière concrète, du rapprochement entre les civilisations et démontrant l'importance du phénomène d'acculturation sur le plan organologique. Ce phénomène qui transcende les frontières a donné naissance à une diversité d'instruments à cordes frottées datant du Moyen Âge qui, en apparence, semblent différents, mais en réalité, partagent une histoire commune. L'importance de la mutation du *rabāb*, autant sur le plan organologique que sur celui des spécificités musicales, techniques et stylistiques, se mesure à la grande diversité instrumentale engendrée à travers les âges et les territoires. L'histoire qui nous raconte le voyage du *rabāb* dans l'espace et le temps nous montre aussi qu'effectivement, les relations de dialogue culturel sont ainsi construites, des choses se métamorphosent, reviennent, partent, s'échangent.

Les sources

Des éléments iconographiques du ^{xii}e et ^{xiii}e siècle témoignent de la présence du *rabāb* en Europe, notamment en Sicile au ^{xii}e siècle : des peintures ornant le plafond en bois de la chapelle palatine de Palerme représentent plusieurs joueurs de *rabāb*.

Parmi les documents importants figurent aussi les *Cantigas de Santa María*, œuvre majeure de la vie musicale dans l’Andalousie du ^{xiii}e siècle, attribuée au roi Alphonse X le Sage. Ces éléments iconographiques sont d’une grande valeur organologique : ils montrent cinquante-et-un musiciens jouant chacun d’un instrument parmi lesquels le *rabāb* arabo-andalou, qui ressemble beaucoup au *rabāb* du Maghreb d’aujourd’hui.

Le *rabāb* est souvent considéré, dans plusieurs pays arabo-islamiques, comme un instrument populaire alors qu’en réalité il joue également un rôle très important dans la musique classique au Maghreb, où il est utilisé particulièrement dans le répertoire des *nūbāts*.

On trouve mention du *rabāb* en Tunisie dans divers manuscrits arabes tel le manuscrit *Mut ‘at al-asmā ‘ fī ‘ilm al-samā‘* (*La réjouissance des auditions par la science musicale*) de Aḥmad ibn Yūsuf at-Tifāṣī al-Qafṣī (1184–1253), seule trace qui nous soit parvenue de l’époque hafside, évoquant le *rabāb* sous ses deux formes – andalouse et orientale – dans son dixième chapitre.¹ Ibn Ḥaldūn (1332–1406) aussi a mentionné le *rabāb* dans son livre *Al-muqaddima* (*L’introduction*).²

Le document le plus précieux est le fameux manuscrit intitulé *Ġāyatu al-surūri wal-munā* daté de 1871,³ un document rare et référentiel dont les auteurs sont quatre officiers appartenant à l’école militaire du Bardo (près de Tunis).

Cet ouvrage nous offre des informations bien détaillées sur le *rabāb* tunisien, notamment en ce qui concerne les techniques de jeu et l’accordage (Fig. 1).

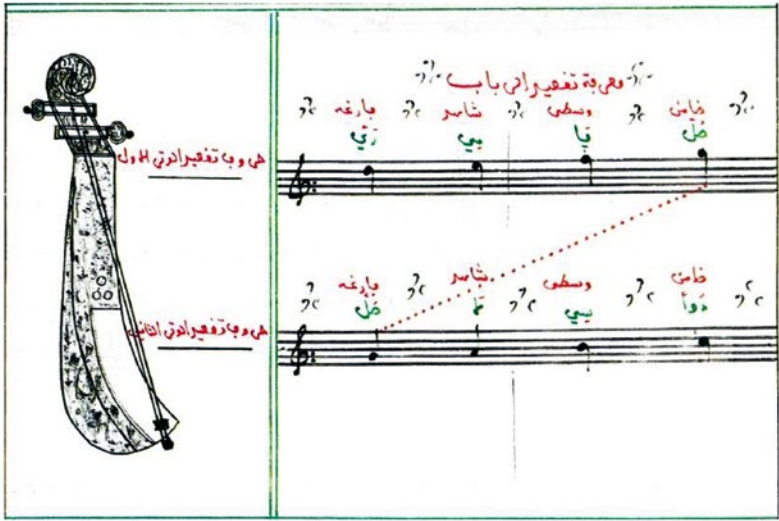


Fig. 1 *Rabāb* tunisien (*Ġāyatu* 2005, p. 86).

Pour un public non averti, le *rabāb* avec lequel on joue le répertoire du *mālūf* dit classique ou savant en Tunisie semble être, a priori, le même instrument qu’en Algérie et au Maroc alors qu’en réalité, il existe de nombreuses différences entre les trois *rabābs* du Maghreb (Fig. 2–4) surtout au niveau de la taille, des matériaux utilisés et des techniques de jeu.

1 Guettat 2000, p. 174.
2 Ibn Ḥaldūn 2004, p. 406.
3 *Ġāyatu* 2005.



Fig. 2 *Rabāb* algérien, 1889, New York, The Metropolitan Museum, The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, inv. 89.4.403 (MET s.d.).



Fig. 3 *Rabāb* tunisien, collection personnelle de l'auteur.



Fig. 4 *Rabāb* marocain, avant 1955, Amsterdam, Tropenmuseum, inv. TM-2439-24a (Wereld s.d.).

Malgré l'importance des éléments iconographiques et des documents écrits, la compréhension des caractéristiques musicales du *rabāb* tunisien nécessite des témoignages sonores, malheureusement très rares. Parmi les plus anciennes traces sonores, nous trouvons celles du premier Congrès de la musique arabe du Caire, qui s'est déroulé du 14 mars au 3 avril 1932. Outre les enregistrements audio, le Congrès du Caire nous a laissé des photos qui nous offrent des informations précieuses pour étudier les instruments traditionnels du Maghreb, notamment les *rabābs* des trois pays du Maghreb.

D'après la formation de l'ensemble traditionnel tunisien *jawqa*⁴ présent au Congrès de la musique arabe du Caire en 1932 (Fig. 5), composé d'un chanteur soliste (*munšid*) et de quatre



Fig. 5 *Jawqa* tunisienne. De gauche à droite : Muḥammad al-Moqrānī (*munšid*), Šaiḥ 'Alī Ben 'Arfa (*tār 'arbī*), Šaiḥ Muḥammad Gānim (*rabāb*), Šaiḥ Khmaīs al-Tarnān (*'ūd 'arbī*), Šaiḥ Khemayyis al-'Ātī (*naqqarāt*), Le Caire 1932 (photo : Archives du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes « Ennejma Ezzahra » en Tunisie [CMAM]).

4 La *jawqa* (en Algérie et dans le Maroc : le *jawq*) est un terme utilisé en Tunisie pour désigner un ensemble de musiciens jouant un répertoire de musique tunisienne traditionnelle.

instrumentistes, on distingue quatre instruments traditionnels typiquement tunisiens considérés comme symboles de la musique arabo-andalouse en Tunisie, connue sous le nom du *mālūf* tunisien : à part le *rabāb* comme instrument à cordes frottées, il s'agit du *ūd 'arbī*, un instrument à cordes pincées, et de deux instruments de percussion, le *tār 'arbī* et les *naqqarāt*.

On remarque la position centrale du joueur de *rabāb* qui n'est autre que le fameux Šaiḥ Muḥammad Ġānim (1881–1943), virtuose de *rabāb* et meneur de jeu, chargé de donner les départs et les attaques au fil des changements rythmiques ou mélodiques.

Le *rabāb* joue un rôle central dans la *jawqa* avec sa sonorité et son timbre imposant qui domine ceux des autres instruments. Il est en perpétuelle interaction avec le *ūd 'arbī* joué par l'éminent maître Šaiḥ Khmaīs al-Tarnān (1894–1964) qui formait avec le Šaiḥ Muḥammad Ġānim un duo exceptionnel. L'enregistrement de 1932 est le parfait témoignage de cette complémentarité extraordinaire entre le joueur de *rabāb* et le joueur de *ūd 'arbī*.

À noter également, le jeu rythmique très intéressant du *tār 'arbī* joué par le Šaiḥ 'Alī Ben 'Arfa et du *naqqarāt* joué par le Šaiḥ Khemayyis al-'Ātī.⁵ Tous les deux sont aussi en interaction simultanée avec les deux instruments mélodiques, c'est-à-dire le *ūd 'arbī* et le *rabāb*.



Fig. 6 *Jawq* algérien, Caire 1932 (photo : CMAM).



Fig. 7 *Jawq* marocain, Caire 1932 (photo : CMAM).

5 Voir Caire 1932, CD 2, track 13.

La position centrale et le rôle de chef d'ensemble attribué au joueur du *rabāb* au sein de la *jawqa* traditionnelle tunisienne se retrouvent dans les autres *jawq-s* notamment algériens (Fig. 6) et marocains (Fig. 7). Les figures 6 et 7 indiquent la disposition adoptée par ces derniers pendant leur présence au Congrès de la musique arabe du Caire de 1932, ce qui démontre la valeur musicale et la place qu'occupe le *rabāb* dans l'ensemble traditionnel jouant le répertoire arabo-andalou classique du Maghreb.

La lutherie

La facture du *rabāb* tunisien est un domaine qui est resté pendant longtemps le monopole de quelques luthiers connus, dont Hedi Belasfar (*1944). Pendant mes recherches j'ai voulu documenter d'une manière précise la facture des instruments traditionnels de la *jawqa* tunisienne, tels que le *rabāb*.⁶ Pour cela j'ai suivi pendant des années le travail de quelques luthiers, notamment Hedi Belasfar.

Le *rabāb* tunisien est une vièle monoxyle. L'instrument est dit « naviforme », en raison de sa caisse de résonance, dont la forme profonde rappelle celle d'un bateau. Le *rabāb* se compose de deux éléments distincts : l'instrument proprement dit, et l'archet.

L'archet

Il existe deux types d'archet de *rabāb* en Tunisie. Le premier type est l'archet en roseau. Il s'agit d'un archet léger en roseau courbé, long de 58 cm. Le deuxième type est l'archet en bois. C'est un archet lourd en bois de mûrier, également de 58 cm de longueur. La mèche, en crin de cheval naturel ou synthétique, est tendue et attachée aux deux extrémités de la baguette de roseau ou de bois.

La caisse

La caisse de résonance est taillée dans une seule pièce de bois de noyer, d'acajou ou de cèdre, de forme générale ovoïde, allongée, étroite et bombée. Les dimensions de la pièce de bois sont : longueur : 70 cm / largeur : 30 cm / hauteur : 20 cm. La caisse de résonance est creusée à partir d'une seule pièce de bois par un maillet et une gouge. Elle est pourvue d'ouïes sur le côté et au dos de l'instrument. Les ouïes latérales se composent de trois trous circulaires, percés avec une perceuse à main, situées sur les deux côtés de la caisse au niveau du manche, décorée de motifs géométriques, végétaux ou floraux incrustés, en nacre. Les ouïes du dos sont trois trous circulaires, percés à l'extrémité inférieure du dos et sans décoration. Le luthier traite la surface de la caisse par rabotage et lissage. Après la fixation du chevillier, la caisse peut aussi être peinte.

À l'intérieur de la caisse, trois pièces de bois cylindriques disposées verticalement, appelées « âmes », garantissent la mise en résonance des différentes zones de la caisse de l'instrument.

La *mastra* (règle) est une pièce de bois rectangulaire, située à 31,5 cm de l'extrémité supérieure de la caisse de résonance. Placée au point d'intersection entre les parties supérieure et inférieure de la table, elle se trouve sous le parchemin qui recouvre la partie inférieure et la plaque de cuivre qui recouvre la partie supérieure. Par conséquent, elle relie les deux parties de la table d'harmonie : la partie inférieure est en parchemin, généralement en peau de chameau ou de chèvre. La partie supérieure de la table est décorée de trois rosaces circulaires appelées *šamsiāt* ou *qamrāt* ou *nağmiāt*. À partir d'un modèle en bois, les rosaces sont finement sculp-

6 Klibi 2017.

tées de motifs géométriques et végétaux sur un morceau de cuivre. Ensuite, la plaque de cuivre est fixée par des épingles sur la partie supérieure de la table.

Le chevillier (*ra's*) est une seule pièce rectangulaire, à angle droit avec le corps. Il est relié par une extension à l'extrémité de la caisse à la partie supérieure appelée *lsān*, la langue. Il se termine par une extrémité cylindrique rappelant la volute du violon. Il existe aussi une autre forme de chevillier de décoration différente.

Deux grandes et fortes chevilles (*malawi* ou *asafer*) en bois de fruitiers tourné servent à régler la tension des deux cordes. Les cordes en boyau sont fabriquées de manière artisanale traditionnelle à partir de boyau de veau ou de mouton, ou bien importées, de marque Pirastro, essentiellement conçues pour l'alto ou le violoncelle. L'accordage s'effectue toujours en quinte : Sol 2 et Ré 3, dites *dil* et *hsin* dans l'appellation maghrébine.

Taillé dans un morceau en ivoire ou encore dans un fémur de bœuf, le sillet (*al'atba*) est généralement arrondi, mais il existe aussi sous une forme fine rectangulaire à la manière occidentale. Il est placé et collé dans l'assemblage du chevillier.

Le bouton consiste en un morceau de bois d'ébène de forme cylindrique. Il est inséré dans un trou au bas de la caisse de résonance. Donc c'est à l'extrémité inférieure de la caisse que les cordes vont être attachées ou plus exactement nouées.

Vers l'extrémité inférieure de la table en parchemin est fixé un chevalet oblique. Il existe deux genres de chevalet : l'un est semi-cylindrique, fait avec la moitié d'un morceau de roseau de diamètres variables ; l'autre est en bois, à la manière du chevalet du violon. Les deux cordes, fixées au bouton à l'extrémité inférieure de la caisse, passent sur le chevalet, puis le sillet et finissent attachées, chacune à sa cheville respective.

Étude acoustique

Le *rabāb* tunisien se caractérise par des spécificités sonores et un timbre original. Au-delà de la simple impression auditive, j'ai voulu découvrir, à travers une étude acoustique, l'univers caché des propriétés physiques du son des deux cordes à vides du *rabāb* tunisien. Et puisque ce n'est pas mon domaine de spécialité, cela a nécessité l'aide et l'encadrement de Hached Kobi, auparavant professeur d'acoustique à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis.

Des calculs de fréquences, des analyses d'harmoniques ont apporté quelques clarifications sur le sujet, surtout au niveau des harmoniques, révélant, par exemple, la richesse harmonique de la corde à vide Ré par rapport à la corde à vide Sol (précisons que cette remarque ne s'applique que sur le cas étudié qui est mon propre *rabāb*).⁷ Ce travail reste le début d'une aventure dans le monde de l'étude acoustique du *rabāb* tunisien.

Les techniques de jeu

Le joueur de *rabāb* tient l'archet dans la main droite entre le pouce et l'index, les autres doigts appuyés sur la mèche exerçant sur cette dernière une tension et permettant de maîtriser l'orientation du jeu de l'archet soit en poussant, soit en tirant. Le joueur de *rabāb* tient l'instrument en position verticale. La partie inférieure de la caisse du *rabāb* repose sur le genou droit et le chevillier appuyé sur l'épaule gauche. Cette position légèrement oblique facilite le jeu et permet de démancher aisément.

Le *rabāb* est tenu dans sa partie supérieure entre le pouce et l'index de la main gauche.

7 Voir Klibi 2017, p. 683–692.

Le jeu de la main gauche est basé sur un doigté qui s'opère par crochetage latéral de la corde, contrairement au jeu du violon qui repose sur la technique de contact direct des doigts avec la touche. Outre que le *rabāb* n'a pas de touche, il se caractérise par une grande distance entre les cordes et le corps de l'instrument (3 centimètres environ).

Les positions de jeu dépendent de la technicité de l'instrumentiste. Les quatre positions possibles sont : 1^{ère} / 4^{ème} / 5^{ème} / 3^{ème} par ordre décroissant de fréquence.⁸

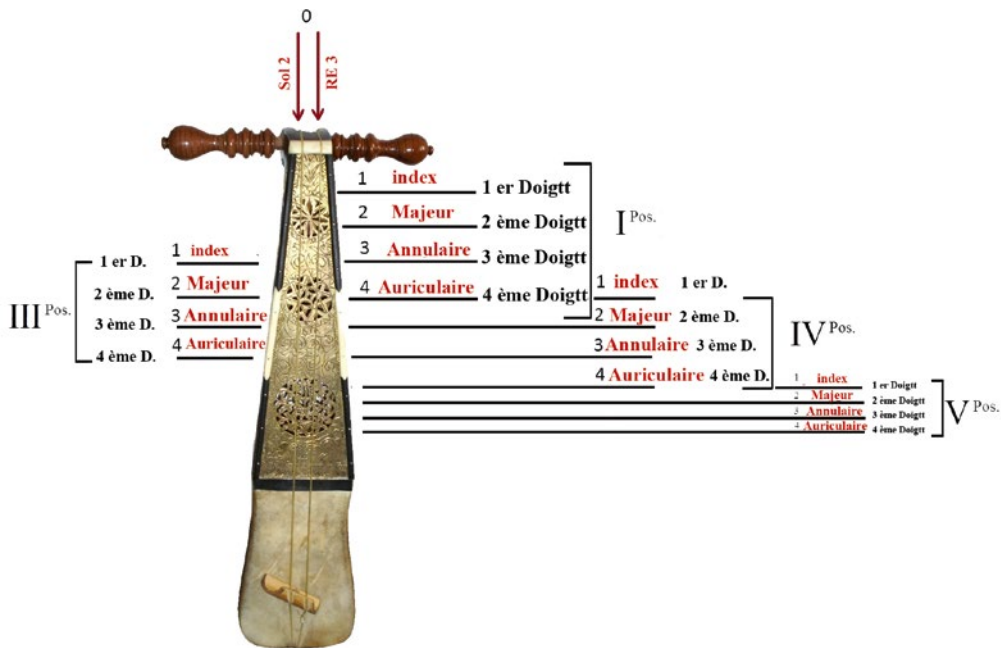


Fig. 8 Les quatre positions de jeu du *rabāb* tunisien (Montage AK).

Ornementations

Le jeu du *rabāb* tunisien est riche en ornements. Mes travaux de recherche m'ont permis de déterminer neuf types d'ornements :

- le gruppetto par la note supérieure ;



Fig. 9

- le mordant supérieur ;



Fig. 10

8 Dans mes travaux de recherche, je n'ai pas trouvé des cas d'utilisation de la 2^{ème} position.

- le mordant inférieur ;



Fig. 11

- le trille supérieur ;



Fig. 12

- appoggiatures brèves ;



Fig. 13

- appoggiatures doubles ;



Fig. 14

- glissando ;



Fig. 15

- portamento ;



Fig. 16

- saut d'octave.



Fig. 17

Classé traditionnellement comme ornementation, personnellement, je considère le saut d'octave plutôt une nécessité technique. Quand même, en l'écouter, on a l'impression que c'est une ornementation ou une variation de style. Elle peut être une solution ou un choix technique vu les limites du registre de jeu.

Les fameux joueurs du *rabāb* tunisien

La Tunisie a connu au long de son histoire plusieurs grands joueurs de *rabāb* : j'ai essayé de rassembler les noms de ceux qui ont marqué leur époque comme maîtres de cet instrument. On peut considérer Brihem Tebsī (détails biographiques inconnus) et Aḥmad Batiḥ (connu aussi sous le nom de Aḥmad Derbel, 1870–1938) comme la première génération de joueurs de *rabāb* tunisien, marquant l'époque allant du milieu du xix^e siècle à la deuxième décennie du xx^e siècle. Brihem Tebsī est le plus ancien nom cité dans les sources écrites. Aḥmad Derbel était l'un de ses contemporains.

Muḥammad Ġānim (1881–1943, Fig. 18), déjà cité dans cet article, fut l'un des plus éminents joueurs de *rabāb* tunisien, excellent instrumentiste, musicien, compositeur et l'un des fondateurs de la fameuse association de musique tunisienne, la *Rašīdiyya*. Il était le chef de la *jawqa* tunisienne qui a représenté la Tunisie au premier congrès de musique arabe du Caire en 1932.



Fig. 18 Muḥammad Ġānim (photo : CMAM).

Parmi ses élèves était le fameux musicien Qaddour Şrarfi (1913–1977, Fig. 19) qui fut son disciple.



Fig. 19 Qaddour Şrarfi (photo : CMAM).

Albert Abitbol (détails biographiques inconnus, Fig. 20), musicien juif tunisien, a joué au sein de l'orchestre de la *Rašīdiyya* à la même période que Muḥammad Ġānim. Il prit la relève de Muḥammad Ġānim après le décès de ce dernier.



Fig. 20 Albert Abitbol (photo : CMAM).

Belḥassan Farza (1925–2016, Fig. 21) fut l'un des plus brillants joueurs du *rabāb* tunisien, et un excellent violoniste. Encouragé par son maître le Šaiḥ du *mālūf* Khmaïs al-Tarnān (1894–1964, Fig. 22), Ġil intègre la *Rašīdiyya* en 1942, huit ans après sa fondation. Khmaïs al-Tarnān était plus connu en tant que jouer de *ūd ʿarbī* ainsi que son disciple Ṭahar Ġarsa (1933–2003, Fig. 23). Il est possible qu'ils aient tous les deux également joué du *rabāb* sans toutefois en devenir des spécialistes.



Fig. 21 Belḥassan Farza (photo : CMAM).



Fig. 22 Kḥmaïs al-Tarnān (photo : CMAM).



Fig. 23 Ṭahar Ġarsa (photo : CMAM).

Ḥamadi Laġbabi (1927–2007, Fig. 24) bien connu comme joueur de *rabāb* tunisien, est néanmoins plus célèbre en tant que danseur folklorique.



Fig. 24 Ḥamadi Laġbabi (photo : CMAM).

Deux autres joueurs de *rabāb*, à savoir Moḥammad ‘Allāgui (* 1915, date de décès inconnue; Fig. 25) et Ġharbi Bouraṣ (* 1932, date de décès inconnue; Fig. 26), ont participé à la formation musicale de «l’Association la Raṣīdiyya de la musique tunisienne». ⁹



Fig. 25 Moḥammad ‘Allāgui (photo : CMAM).



Fig. 26 Ġharbi Bouraṣ (photo : CMAM).

Du *rabāb* au violon

Le violon, anciennement issu du *rabāb*, est retourné vers le Sud pour s’intégrer dans la musique tunisienne, surtout depuis les premières décennies du xx^e siècle.

Le *rabāb* et le violon ont coexisté en Tunisie pendant cette période transitoire, comme le montre Figure 27 qui témoigne de l’usage simultané de ces deux instruments par les musiciens de l’époque : ils se servent du *rabāb* pour exécuter un répertoire classique du *mālūf* en première partie de soirée puis changent d’instrument en seconde partie, pour jouer un répertoire de musique populaire incitant à la danse.

9 Sqangi 1986, p. 113.



Fig. 27 *Jawqa* tunisienne, carte postale, début xx^e siècle, Collections ND. Phot (Neurdein tunis) sous le nom de « Musiciens indigènes », référence (198 T), D'amico Libraire, 15 avenue de France, Tunis.

Le violon offre beaucoup plus de possibilités techniques à l'instrumentiste, ce qui a facilité son insertion dans le répertoire classique tunisien. 'Abdela'ziz Jemail (1895–1944, Fig. 28), Raḥmīn Bard'a (détails biographiques inconnus, Fig. 29) et Ḥaylū al-Şġīr (1875–1944, Fig. 30) furent des figures célèbres qui ont marqué cette époque-là où le violon était tenu de la même manière que le *rabāb*. Petit à petit, le violon et l'alto, ainsi que le violoncelle et la contrebasse, ont remplacé le *rabāb*.



Fig. 28 'Abdela'ziz Jemail (photo : CMAM).



Fig. 29 Raḥmīn Bard'a (photo : CMAM).



Fig. 30 Ḥaylū al-Şġīr (photo : CMAM).

Du violon au *rabāb*

Le parcours de l’auteur de cet article, en revanche, a suivi le trajet inverse, du violon au *rabāb* : j’étais depuis longtemps fasciné par le *rabāb* en tant qu’instrument authentique et original.



Fig. 31 Anis Klibi (photo : collection personnelle).

Pour cette raison, en 1999, j’ai commencé mes études et recherches concernant cet instrument, ce qui m’a conduit vers l’éminent joueur de *rabāb* Belḥassan Farza pour devenir à mon tour son disciple et apprendre les différentes techniques du jeu instrumental.



Fig. 32 Anis Klibi avec Belḥassan Farza (photo : collection personnelle).

Depuis, j'ai eu l'honneur de jouer avec lui à plusieurs occasions. Ensuite, le fameux maître 'Abdelhamid Bel'elja m'a proposé de me joindre à l'orchestre de la *Rašīdiyya*. La photo ci-dessous (Fig. 33) témoigne de ma participation à l'ouverture du festival international de Carthage en 2005.



Fig. 33 Anis Klibi avec la *Rašīdiyya*, Festival international de Carthage 2005 (photo : collection personnelle).

Mon expérience au sein de la *Rašīdiyya* a continué avec Zied Ġarsa (*1975), fils et successeur de feu Ṭahar Ġarsa.

Conclusion

Instrument rare de nos jours, le *rabāb* tunisien reste pour toujours dans la mémoire des Tunisiens comme le témoin d'un patrimoine musical national aussi riche que varié.

Les joueurs de *rabāb* tunisien ne sont pas nombreux, d'autant plus que la génération actuelle est de plus en plus intéressée par les instruments modernes au détriment des instruments traditionnels. Par ailleurs, il n'existe plus beaucoup de luthiers qui maîtrisent parfaitement les techniques de facture de cet instrument. Les chercheurs jouent donc un rôle très important pour la sauvegarde d'instruments de musique comme le *rabāb* qui fait partie du patrimoine mondial. Les travaux de recherche nécessitent une collaboration avec les musiciens et les luthiers. En conclusion, on peut dire que le *rabāb* tunisien constitue une précieuse source d'informations sur l'héritage musical national et s'avère également une pièce déterminante sur le plan historique, en fournissant aux chercheurs des éléments de réponses dans leur efforts de reconstitution de l'histoire universelle.

Bibliographie

Tous les liens ont été consulté pour la dernière fois le 20 septembre 2025.

Abassi 1991 | Hamdi Abassi : *Tunis chante et dance (1900–1950)*, Tunis : Alif 1991.

Caire 1932 | *Congrès du Caire 1932* [2 CD numériques], éd. Bernard Moussali et Christian Poché, Paris : Institut du Monde Arabe et Phonothèque National du France 1988.

Darmon 1951 | Raoul Darmon : Un siècle de vie musicale à Tunis, in : *Bulletin économique et social de Tunisie* 53 (Juin 1951), p. 61–74.

Guettat 2000 | Mahmoud Guettat : *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du Maghreb*, Paris : Fleurs Sociales 2000.

Ġāyatu 2005 | *Ġāyatu al-surūri wal-munā al-jāmi 'u li-daqa 'iqi raqa 'iqi al-mūsīqā walġinā 'zawābṭu 'ilm al-ālāt wa nawbāt al-mālūf. Zawābṭu 'ilm al-ālāt wa nawbāt al-mālūf [1871]* (L'ultime bonheur et espérance rassemblant les règles précises de la musique et du chant. Méthodes pour l'enseignement des instruments de musique et des nūba du mālūf), éd. fac-similé (polychrome), Ministère de la Culture et de la Préservation du Patrimoine, Tunis : Maison arabe du livre 2005.

- Ibn Ḥaldūn 2004 | ‘Abd ar-Raḥmān Ibn Ḥaldūn : *Al-muqaddima*, Beyrouth : Dar El Fikr 2004.
- Klibi 2017 | Anis Klibi : *La jawqa traditionnelle tunisienne et ses instruments*, thèse de doctorat, Université de Tunis, 2017.
- MET s.d. | The Met Museum : *Rebab*, en ligne, s.d., www.metmuseum.org/art/collection/search/501021.
- Poché 1995 | Christian Poché : *La musique arabo-andalouse*, Paris : Actes Sud 1995.
- Salvador-Daniel 1986 | Francisco Salvador-Daniel : *Musique et instruments de musique du Maghreb*, Paris : Boîte à Documents 1986.
- Sqangi 1986 | Moḥammad Al-Sqangi : *La Rašīdiyya école de musique et de chant en Tunisie*, Tunis : Kehia 1986.
- Tranchefort 1980 | François-René Tranchefort : *Les instruments de musique dans le monde*, Paris : Seuil 1980, Tome 1.
- Wereld s.d. | Wereld Museum: *Korthalsluit met twee snaren – Rebab*, en ligne, s.d., <https://hdl.handle.net/20.500.11840/81315>.
- Zghonda 1992 | Fethi Zghonda : *Les instruments de musique en Tunisie*, Tunis : Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes 1992.

Anis Klibi est chercheur en musicologie, titulaire d'un doctorat en sciences du patrimoine, et d'une Maîtrise en musique et musicologie. Diplômé d'études supérieures spécialisées en patrimoine et archéologie, d'études supérieures approfondies portant sur la connaissance du patrimoine et du développement culturel, il est actuellement maître-assistant à l'Université de Tunis et enseignant à l'Institut supérieur de musique. Considéré comme un des violonistes les plus brillants de Tunisie et du monde arabe, il est également joueur de rabāb tunisien et a présenté plusieurs travaux de recherches, études et conférences sur la musique traditionnelle, la jawqa tunisienne et ses instruments traditionnels.

Rabab, Rubeba, Rubāb

Fellbespannte Streichinstrumente
im historischen und kulturellen Kontext

herausgegeben von

Thilo Hirsch, Marina Haiduk
und Thomas Gartmann

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Zwei Rabab-Spieler aus *Cantigas de Santa María* –
Codex E [*Códice de los músicos*], fol. 118r, ca. 1284,
Pergament, 404 × 274 mm
(Foto: Patrimonio Nacional de España,
Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-229-6 (Print)

ISBN 978-3-98740-230-2 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987402302>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 20

ERGON VERLAG

Inhalt

Einleitung (<i>Thilo Hirsch</i>)	7
------------------------------------	---

Etymologie

Salah Eddin Maraqa

The Origin of the <i>Rabāb</i> Reconsidered on the Basis of Early Arabic and Persian Literary and Lexicographical Sources	15
---	----

Musik-Ikonographie als Methode

Martine Clouzot

Réflexions critiques sur « l'iconographie musicale ». L'exemple des figurations des « ménestrels » et des « animaux musiciens » dans les manuscrits enluminés des XIII ^e –XV ^e siècles	43
--	----

Thilo Hirsch/Marina Haiduk

Von der Darstellung zum klingenden Objekt. Versuch eines methodisch-praktischen Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen	59
---	----

Angewandte Musik-Ikonographie

Yuko Katsutani

The Musicking Angels of the Lower Chapel of Saint-Bonnet-le-Château. Musical Instruments and their Symbolism	93
--	----

Marina Haiduk

Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene <i>cithara</i> in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance	107
--	-----

Hist. Musikwissenschaft (teilweise in Verbindung mit Musikikonographie)

Thilo Hirsch

<i>El son del purgamẽo</i> . Das Rabab in den <i>Cantigas de Santa María</i> und dessen Rekonstruktion	125
--	-----

Jacob Mariani

San Ginesio Between Melody and Harmony. Questions of Instrument Morphology and Design in Depictions of the Performer-Saint	145
--	-----

<i>Teresa Cäcilia Ramming</i> Musik und literarischer <i>enciclopedismo</i> . Simone de' Prodenzanis <i>Il Saporetto</i>	157
<i>Thilo Hirsch</i> <i>Rubebe, rubechette e rubecone</i> – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert	187
<i>David R. M. Irving</i> Arnold Dolmetsch, the Rebab, and the Revival of the Rebec	209
Historische Musikwissenschaft vs. Musikethnologie als Methode	
<i>Britta Sweers/Cristina Urchueguía</i> One Object Viewed from Different Perspectives. Ethnomusicology and Historical Musicology in Dialogue	235
Musikethnologie	
<i>Mohamed Khalifa</i> Les différentes variantes du <i>rabāb</i> arabe	247
<i>Anis Klibi</i> Le <i>rabāb</i> tunisien	265
<i>Sylvain Roy</i> L'origine du <i>rubāb</i> afghan nous viendrait-elle d'un luth ou d'une vièle ?	281
<i>Johannes Beltz</i> Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen	301
<i>Ihor Khodzhaniiazov</i> Cobuz Cumanicus. Reconstructing the Instrument	319
<i>Amedeo Fera/Vincenzo Piazzetta/Gabriele Trimboli</i> The Lira in Calabria. A Historical and Ethnomusicological State of the Art	329
Akustik	
<i>Vasileios Chatziioannou/Alexander Mayer</i> An Analysis of Reconstructed Rababs Based on Physical Principles, Experimental Measurements and Numerical Simulations	345
Personen-, Werk- und Ortsregister	355